Cena egzempl. 1 zł.

PISMO ORGANISTOWSKIE

MIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY WIEDZY FACHOWEJ I ŻYCIU ORGANISTÓW

Rok II. Warszawa, Luty 1928 r. № 2 (6).

Redaktor: BRONISŁAW RUTKOWSKI—Warszawa, Okólnik 1 (Konserwatorjum).

X. DR. HIERONIM FEICHT.

LUŹNE ZAGADNIENIA Z DZIEDZINY PRAKTYKI CHORALNEJ.

W artykuliku, zamieszczonym w listopadowym numerze „Pisma Organistowskiego" [1]), a skierowanym wprost do mnie, wyczytałem twierdzenia, które trudno udowodnić, mimo iż je tam wypowiedziano w formie kategorycznej, oraz zauważyłem zdania, świadczące, iż autor ich, zdecydowany zwolennik jednej szkoły choralnej nie zna poza nią innych, a we własnej szkole nie widzi poza samemi cechami dodatniemi żadnych stron ujemnych.

By zarówno autora jak czytelników nie utwierdzić milczeniem w błędach tamże zawartych, a temsamem chociażby tylko pośrednio nie przyczynić się do ich utrwalenia, skreśliłem, mimo braku czasu na tego rodzaju artykuły, kilka uwag, które, ze względu na brak bezpośredniego związku między niemi zaopatrzyłem powyższym tytułem.

Do ryzykownych twierdzeń, których z pewnością nikt przekonywująco nie udowodni, należy twierdzenie, iż „harmonizacja chorału wymaga używania akordów możliwie najprostszych" („najprostszych" znaczy według autora: wolnych od znaków alteracyjnych). Sam chorał, będący dziełem kilku, ba, całego dziesiątka wieków i dziełem, powstałem w najrozmaitszych miejscach różni się stylistycznie w swych poszczególnych częściach składowych do tego stopnia, iż zawiera w sobie śpiewy nie posiadające żadnego związku z muzyką europejską, jak chorały nie przynależne do żadnej tonacji, lub tylko wtłoczone w ramy jakiejś tonacji na mocy teoretycznych rozważań, bez bezwzględnie pewnych dowodów, poczem posiada chorały mieszczące się już wprawdzie w tonacjach kościelnych, z których to chorałów

[1]) Numer ten otrzymałem bardzo późno, bez czyjejkolwiek zresztą winy.

wieje jednak jeszcze duch wschodu, jak wreszcie posiada już chorał gregorjański śpiewy, w których dzisiejsze ucho europejskie słyszy wyraźnie „przynależny do nich bas” i kadencję muzyki opartej o tonację durr i moll. Stosować do tak różnych stylów jedną regułę, a czynią to i najpoważniejsze podręczniki, znaczy zapomnieć na chwilę o odrębnościach chociażby tylko tonalnych chorału, co się przytrafia nawet poważnym uczonym, ilekroć stawiają teorję z myślą o obaleniu poglądów przeciwnika. Czyż już z powodu tych odrębności tonacyjnych chorału nie można w pewnych wypadkach przy jego opracowywaniu jeszcze więcej zacieśnić wypowiedziane powyżej twierdzenie — do posługiwania się środkami jeszcze prostszemi, środkami zawierającemi chociażby nawet puste brzmienia, czy jedną lub dwie swobodne melodje, o spokojniejszym ruchu od ruchu melodji choralnej, a mimo to melodje samodzielne z odpowiadającemi sobie, przechodzącemi z głosu do głosu imitacyjnemi cząstkami. Od dobrego smaku muzycznego kompozytora, jak również oczywiście od ilości wykonawców, dla których się przeznacza opracowanie (solista, soliści, chór z piętnastu czy sześćdziesięciu śpiewaków) będzie zależało, by przeładowanie imitacyjne nie przygniotło melodji choralnej, by „kosztem chorału nie uprawiać artyzmu”. A przeciwnie, czyż melodje wyrosłe wprost z ducha średniowiecznych tonacji ludowych (zwłaszcza późniejszego dur) nie czują się obco, kiedy się je wtłoczy w scholastyczne formułki, narzucone chorałowi z góry, bez poprzedniego wypróbowania innych, swobodniejszych środków, wśród których z umiarem i smakiem zastosowana chromatyka posiada przecież tę własność, iż potęguje w akordzie napięcie energji, dążącej do jaknajbardziej zadawalającego rozwiązania. A skądże i ta pewność, iż narzucone dziś reguły posiadają trwałą wartość, że np. po pięćdziesięciu latach nie będą już one należały do zabytków historycznych. Czy ograniczenie środków nie wiedzie do rychłego ich wyczerpania. Na jakiej podstawie mogą sobie dzisiejsi coraz liczniejsi autorzy opracowań choralnych rościć pretensje do tego, by w przyszłości utalentowani kompozytorzy byli zmuszeni czyto do posługiwania się ich opracowaniami, czyto do tworzenia kopji podobnych bliźniaczo do pierwowzorów? Czyż szablon nie zaszkodzi raczej chorałowi, zamiast mu zapewnić żywotność? Ale o tem pomówię jeszcze niżej. Powyższemu, tak kategorycznie wypowiedzianemu twierdzeniu przeczy również historja; stwierdza ona bowiem, iż chorał dał się pogodzić z niemal każdorazowym współczesnym stylem, chociaż w każdym

z tych stylów obok wartościowych opracowań pojawiały się opracowania nieodpowiadające swemu celowi. Sięgnijmy wgłąb do pierwszych czasów wielogłosowości; możemy to uczynić bez ryzyka, bo formy organum i pokrewne, czy pierwotne przetrwały na Zachodzie, jako formy żywotne do głębi 15 w., a u nas nawet do 16 w., a więc do czasów, kiedy towarzyszono już chorałowi na organach, mimo, iż praktyka ta nie była do końca 16 wieku tak powszechna, jak jest nią obecnie. Wiemy, że przy opracowywaniu chorału za pomocą melodji kontrapunktycznej, będącej zwierciadlanem odbiciem melodji choralnej, a dającej w kierunku pionowym następstwa pustych kwint czy kwart, na co wówczas zupełnie nie zwracano uwagi, bo nie odczuwano, więc i nie analizowano opracowań harmonicznie, opracowania te, jak i późniejsze, stosujące w głosach ruch uboczny i przeciwny, dawały wyniki zadowalające. Te puste i surowe opracowania wywoływały wśród słuchaczy wrażenia estetycznie zadowalające, o czem świadczą takie zwroty, jak: jest to muzyka „szlachetna", czy „bardzo miła". Chorał nie wymagał oczywiście takich środków, ale też widocznie nie sprzeciwiał się im, skoro te opracowania cieszyły się uznaniem słuchaczy i poparciem Kościoła, choć środki stosowane do jego opracowania nie różniły się od środków, stosowanych we wszelkiego rodzaju istniejącej podówczas muzyce.

Można było również opracowywać chorał przy pomocy środków muzyki 16 w., w tem również stylu palestrinowskiego. Trudno wprawdzie dziś jeszcze powiedzieć coś obszerniej o opracowaniach organowych 16 wieku zarówno wobec braku prac w tym kierunku, jak i z tego powodu, iż w tych właśnie czasach był już chorał w stadjum rozkładu, t. zn. ta melodja, którą opracowywano dla organów nie zawsze była już chorałem czystym i szlachetnym, wolnym od naleciałości obcej sobie rytmiki, czy improwizowanej przez śpiewaków melizmatyki. Jeżeli jednak czy tu, czy tam, czy indziej pielęgnowano chorał we względnie czystej jego postaci to i organista towarzyszący mu na organach stosował w swej grze środki sobie znane, czyli współczesne. Chodzi jednak o to czy postępował dobrze, czy nie powinien był sobie narzucić pewnych ograniczeń, by gra jego nie była „współczesną", gdyż współczesne środki zachodziły wprawdzie we mszy i motetach, ale „niestety" zachodziły i w madrygałach!

X. Griesbacher twierdzi, iż takie ograniczenia byłyby zbyteczne. Może niezbyt przyjemnie brzmi nazwisko X. Griesba-

chera, kiedy się je przytacza w związku z opracowaniem towarzyszeń organowych, jakżeż jednak temu zaradzić, skoro z X. Griesbacherem podzielają w tym wypadku to zdanie tacy prawowierni jak Haller, Mitterer, Haberl czy Nekes.

W okresie praktyki generałbasowej (17 i 18 w.) dorabiano do chorału, jak do każdej innej melodji — bas, który zaopatrywano w cyfry i z tego basu cyfrowanego rozwiązywano resztę głosów w czasie gry na organach. Że te towarzyszenia organowe wydały w przeważającej zdaje się ilości wypadków wyniki negatywne (nie chcę jednak przesądzać wyników prac, które się obecnie tą sprawą zajmują), to winę tego należy przypisać po części i temu chorałowi, który opracowywano (rozkład neum na pojedyńcze nuty) i jeszcze więcej środkom, które przygotowały harmonizację chorału. Ostatnia pojawiła się w drugiej połowie 19 w., kiedy ożywiło się tempo prac nad powrotem do tradycji choralnej, kiedy więc zwrócono również baczniejszą uwagę na opracowania chorału. Wówczas poczęli niektórzy podstawiać akordy pod poszczególne tony melodji choralnej i to właśnie postępowanie zasługuje w całej pełni na nazwę harmonizowania chorału. Dzisiejszy zaś sposób postępowania należy raczej nazywać opracowywaniem niż harmonizowaniem chorału, gdyż to opracowywanie dozwala na użycie środków nietylko czysto harmonicznych, ale również kontrapunktycznych, choć w znacznie skromniejszej mierze (imitacja). Ci którzy podają zasady tego opracowywania wyrażają się naogół dosyć oględnie, oświadczając nieraz wyraźnie, iż nie roszczą sobie pretensji do tego, że w podanych przez siebie przykładach dokonali wyboru jedynie możliwych środków. Nie twierdzą też kategorycznie, że harmonizacja chorału wymaga wskazanych przez nich trójdźwięków i t. d., lecz, że przy użyciu środków harmonicznych zaleca się zachować ścisłą diatonikę, bo ta zupełnie wystarcza. Nawet ci autorzy, którzy się wypowiedzieli otwarcie przeciw chromatyce piszą, iż podają najważniejsze środki, które mogą najlepiej odpowiadać dzisiejszym potrzebom opracowywania towarzyszeń organowych do chorału. Powody zalecania takiego sposobu opracowywania chorału są rozmaite.

Teoretycy i kompozytorzy liczą się z najszerszemi masami wykonawców, więc z organistami nawet najmniejszej wiejskiej parafji, których wykształcenie muzyczne, zarówno praktyczne jak teoretyczne (harmonja, zasady kontrapunktu) jest już z natury stanowiska o które jako uczniowie mieli zamiar w przyszłości się ubiegać — ograniczone, co im wcale, w najmniejszym nawet

stopniu nie może ubliżać, gdyż każdy z nich, o ile się wykaże świadectwem wydanem przez kompetentną szkołę czy komisję muzyczno-liturgiczną, jest człowiekiem na swem miejscu, a praca jego zasługuje na tenże szacunek i uznanie co praca jego nauczycieli. Tacy organiści mogą się jednak tylko posługiwać skromniejszemi opracowaniami organowemi chorału, oczywiście conajmniej poprawnemi, a o ile możności również artystycznemi w tym stylu. Istnieją bowiem opracowania, którym fachowa krytyka przyznaje ostatnią również zaletę, mimo iż już w tytule tych opracowań można wyczytać, iż przewidują one możność grania nietylko na organach, ale również na harmonjum, a więc z wykluczeniem pedału. Jest bowiem rzeczą jasną, iż w każdym stylu można stworzyć rzeczy artystyczne i dalekie od artyzmu, że więc wyraz „artyzm" nie przesądza użycia środków, że dopuszcza możność ograniczenia się lub nie ograniczania się w ich doborze. W innym przecież stylu pisał np. Beethoven i Diabelli niż Palestryna i Dębołęcki, a w innym jeszcze stylu piszą współcześni kompozytorzy. O dziełach Palestryny, Beethovena i np. Hindemitha twierdzi się, iż odznaczają się one szczególnymi przymiotami artystycznemi, co zresztą nic nie mówi o samej przez się zrozumiałej różnicy ich stylów. Dębołęckiemu, Diabellemu i niejednemu z nowszych kompozytorów trudno przyznać wyższe walory artystyczne, co również nic nie mówi o odrębności stylu, w którym każdy z nich pisał. Rzecz jasna, że w daleko trudniejszych warunkach znajduje się ten, kto ma dać rzecz artystycznie wartościową przy ograniczeniu się w doborze środków. W takich wypadkach tylko prawdziwie utalentowani kompozytorzy mogą liczyć na pokonanie trudności, ci zaś którym brak wybitniejszego talentu, wypłacą się tylko zdawkową monetą. Niestety w muzyce kościelnej, czy nawet dalekiej od kościoła muzyce ogólno-religijnej (oratorjum) powtarza się ciągle błędną piosenkę o ograniczaniu środków harmonicznych i kontrapunktycznych. Dzięki temu niejeden kompozytor prawdziwie utalentowany już za życia swego spostrzegł, że należy do przeszłości, a przeciwnie niejeden nie posiadający wybitniejszego talentu, czy nawet warunków na kompozytora, ośmielił się do pracy w tym kierunku, boć przecież pierwszy lepszy uczeń konserwatorjum włada z pewną wprawą środkami harmonji diatonicznej, dlaczegoż więc nie mógłby harmonizować chorału, a każdy uczeń kontrapunktu ma w swej tece całe stosy poważnych pieśni kościelnych (zbliżonych charakterem do t. zw. chorałów niemieckich) opracowanych aż ośmiogłosowo, czemuż więc

nie pokusić się o laury kompozytorskie, oczywiście w muzyce kościelnej?

O ile bowiem utwór jego wypadnie jako tako poprawnie, będzie mógł zawsze, oparty o wątpliwej wartości teorje o istocie muzyki kościelnej twierdzić, iż dzieło jego jest liturgiczne.

Prawda, że po doświadczeniach 17 do połowy 19 wieku chodzi nam o wyodrębnienie sztuki kościelnej od świeckiej, o stworzenie stylu kościelnego. Szukał go już X. Witt, ale — rzecz charakterystyczna — spoglądał w stronę Liszta; szukała go dawna szkoła ratysbońska i doszła do wniosku, że cecyljanizm się wyczerpał; szukał go X. Griesbacher, a rzucono weń kamieniem, miast go witać chlebem i solą. Dziś tenże X. Griesbacher z właściwym sobie dowcipem i nieodstępnym mu humorem woła: biedny Griesbacherze, byłeś kiedyś postępowym, a dziś jesteś już zacofanym! Że ograniczenie środków harmonicznych i kontrapunktycznych nie wiedzie do celu, którym jest stworzenie stylu kościelnego, o tem przekonuje nas wyczerpująco historja. Nie było dotąd przykładu, by ktoś zdołał udowodnić, że jakiś nowo przez harmonję zdobyty środek może zachodzić wyłącznie w muzyce świeckiej, a nie może się pojawić w muzyce liturgicznej, by przez to samo nie zdegradował dzieła przeznaczonego do kościoła do rzędu muzyki ogólnoreligijnej. Twierdzi się, że harmonja chromatyczna jest stosowana tylko dla chromatycznej melodji. Czy istotnie?... Nikt nie kwestjonuje tego, że do opracowania melodji diatonicznej wystarczą środki harmonji diatonicznej, ale czyż naprawdę chromatyka zawsze zniszczy melodję diatoniczną?... Czyż nie było przykładów, że właśnie chromatyka uratowała niejedną taką melodję od rychłego jej zapomnienia?

Czem byłby dziś chór pielgrzymów, gdyby go Wagner był opracował przy pomocy tej harmonji, która do jego opracowania wystarcza, lub której ta jego ściśle diatoniczna melodja „wymaga"?! Bańką mydlaną, jak wiele innych aryj, które szybko zmiótł powiew czasów (Griesbacher). Stąd nawet Benedyktyn odważył się raz na wypowiedzenie zdania, że „bądź co bądź obcy danej tonacji, krzyżyk czy bemol, nie stanowi jeszcze nieszczęścia dla melodji choralnej" (Immerhin ist ein leiterfremdes Kreuz oder Be für die Melodie kein so grosses Unglück-Johner), a X. Griesbacher zawołał z właściwym sobie zapałem: „dajcież melodji tę harmonję, której się melodja wprost rozkazująco domaga", wypowiedział więc zdanie, od którego rozpoczął się niniejszy artykuł, ale zdanie, którego treść jest wprost

przeciwna pierwszemu, choć oba wyrażone w formie kategorycznej.

Jakie powody skłaniają niektórych do szukania nowych dróg w dziedzinie muzyki kościelnej, nie wyłączając z niej chorału, o ile chodzi o jego opracowanie organowe. Ci zdają sobie sprawę z tego, iż ograniczenie środków harmonicznych wiedzie do rychłego wyczerpania się. Istotnie pobieżny nawet rzut oka na kilkanaście dzisiejszych dobrych opracowań chorału, wykazuje czasem wprost identyczne następstwa akordów, przy opracowywaniu tych samych chorałów, a więc już szablon, usprawiedliwiający chyba do wypowiadania zdań, iż niema potrzeby wydawać nowych opracowań, jeżeli te nie przynoszą nic nowego w obranym czy obowiązującym dziś stylu. Następnie przy zestawieniu chorału w dzisiejszem jego opracowaniu ze mszą (ordinarium) w nowszym stylu występują zbyt wyraźnie różnice stylów, przyczem w takiem zestawieniu może się opracowanie choralne wydać ubogiem, czy obcem. Usuwa się dziś te różnice praktycznie w ten sposób, iż recytuje siu proprium missae na jednym tonie, który akompanjator uważa za nutę stałą, a w tym wypadku jest już swobodniejszym w użyciu chromatyki, albo też pewne partje proprium missae, najczęściej offertorium, śpiewa się w opracowaniu motetowem nowszego kompozytora. Chyba nikt nie zaprzeczy, że takie postępowanie jest usuwaniem chorału w cień. Albo weźmy pod uwagę wypadek taki, iż chór śpiewa nowszą mszę w której brak Creda. Tego odrecytować nie można, trzeba je odśpiewać choralnie (o ile się nie chce szukać, lub niema pod ręką innej mszy wielogłosowej o podobnym stylu). Autorzy dzisiejszych reguł o opracowaniach choralnych twierdzą, że jeżeli się będzie towarzyszyło chorałowi w nieco nowszym stylu, to w wyniku uzyska się to, iż śpiewacy stracą z czasem zamiłowanie do chorału, kto bowiem będzie go słyszał w nowoczesnej oprawie, dojdzie z czasem do tego przekonania, że diatonika chorału jest czemś bardzo ubogiem, więc chorał stanie się dla niego przykrą tylko koniecznością, od której się uwolnić nie można. Mógłbym jednak z własnej praktyki powiedzieć coś wręcz przeciwnego. W takim, jak dopiero co przytoczonym wypadku śpiewacy potraktują chorał jako coś, co trzeba odśpiewać, co tyle już razy z tym samym codziennym akompanjamentem śpiewali. Czyż nie możnaby obudzić ich zainteresowania oświadczeniem, iż cała muzyka liturgiczna (dzisiejszej uroczystości) będzie utrzymana w jednolitym, a przynajmniej niecodziennym stylu. Cha-

rakterystyczny jest przytem fakt, iż w każdej niemal szkole choralnej uczą: jeżeli chcesz czy to u początkujących, czy u śpiewaków kościelnych (oczywiście nie operowych), śpiewających stale wielogłosowo wzbudzić zainteresowanie do chorału, wybieraj z niego początkowo te śpiewy, które każdy dzisiejszy śpiewak zrozumie. Ćwicząc np. Credo, rozpoczynaj od trzeciego, jeżeli nie chcesz na początek zrobić fałszywego kroku. Trzecie Credo pojmie nietylko każdy śpiewak, ale każde nawet dziecko pierwszej i drugiej klasy gimnazjalnej czytające po łacinie, (w czasach oczywiście, gdy w tych klasach uczono łaciny) więc łatwo się go wyuczy, gdyż melodja jego wpada mu równie łatwo w ucho, jak melodja współczesna. Prawda, czemuż jednak do tej tak „współczesnej" melodji nie wolno użyć środków współczesnej harmonji?

Może przy wyłanianiu się tego rodzaju trudności nazwie ktoś nieszczęśliwemi wszelkie pomysły przeplatania utworów wielogłosowych chorałem czy odwrotnie. Nie będą one wcale nieszczęśliwe, jeżeli w wielkie święto podamy wszystko w świątecznej szacie, a w zwykłą niedzielę w powszedniejszej szacie. Śpiewajmy chorał, śpiewajmy nowoczesne msze wielogłosowe, wzbogaćmy naszą sumę dawniej praktykowanemi i zawsze dozwolonemi pieśniami polskiemi przed i po kazaniu, a wtedy wystąpi w całej pełni okazałość, bogactwo i piękno liturgji katolickiej. Same zaś zachwyty dla przeszłości czysto średniowiecznej, czy staroklasycznej z pogardą wszystkiego co dzisiejsze mogą być tylko dowodem pewnej ciasnoty poglądów. Nie ulega wprawdzie wątpliwości odpowiedź na pytanie, co stanowi istotę muzyki liturgicznej: Muzyką liturgiczną jest tylko chorał, śpiewany bez wszelkiego akompanjamentu. Jest on zarazem pozbawiony możności dalszego rozwoju. Skoro jednak kościół dopuścił muzykę wielogłosową i organy, trzeba się zgodzić na wynikające stąd konsekwencje, t. j. dalszy rozwój muzyki wielogłosowej i organowej, mimo iż organowi przypada tylko rola służebnicy śpiewu. Gdzie więc istnieją, czy mogą istnieć dobre i licznie obsadzone chóry i śpiewają w pewnych dniach sam chorał, niech go śpiewają raczej bez akompanjamentu. Również dobrze śpiewać bez akompanjamentu, gdy się łączy chorał z polifonją staroklasyczną. Gdzie towarzyszenie organowe jest niezbędne, a w tych wypadkach i repertuar wielogłosowy chórów nie wychodzi poza przeciętną literaturę stylu ratysbońskiego, czy nie wiele odeń więcej postępowego, tam będą zupełnie na miejscu opracowania organowe chorału w stylu dzisiaj przyję-

tym. Nie widzę jednak powodu, by kompozytorzy, których stać na nowoczesną mszę wielogłosową, nie mogli się również pokusić o odpowiednią szatę dla chorału? Historja uczy bowiem tylko tego, iż styl kościelny, który przyzwyczailiśmy się zwać czystym, jest co do środków harmonicznych zwykle tylko stylem poprzedzającej nas epoki.

Dziś już nikt nie wątpi, iż klasycy wiedeńscy mogli byli stworzyć dzieła godne kościoła, a np. brucknerowska muzyka zdobywa sobie coraz więcej wstęp do świątyni. Pewien konserwatyzm jest w stylu kościelnym wskazany (już raz w tej sprawie zabierałem głos we Lwowskich wiadomościach muzycznych i literackich). Nie można do utworów kościelnych wprowadzać środki zwalczane przez część chociażby współczesnej krytyki, dopóki te środki nie zyskają ogólnego uznania, a to dla tego, że muzyka wykonywana w kościele nie powinna u nikogo wywołać do pewnego stopnia uzasadnionego protestu, iż zamiast pobudzać go do modlitwy i łączyć z liturgją jest dla niego powodem do rozstroju. Z chwilą jednak, gdy różnice poglądów się wyrównają, nowe środki harmoniczne zyskują w muzyce kościelnej prawo obywatelstwa, a chyba na mocy podobnych racyj mogą ludzie muzykalni domagać się, by ich nudna muzyka w kościele również nie rozstrajała i nie męczyła, co również sprawiają środki harmoniczne dawno zużyte, a w kościele w kółko powtarzane. Nie widzę więc żadnych powodów, dla których jedynie opracowania chóralne miałyby być wyjęte z pod prawa rozwoju. Jeżeli się bowiem raz do chorału zastosowało środki znacznie późniejszej odeń muzyki wielogłosowej, to już równe do niego prawa mają wszystkie poszczegolne stadja rozwoju tejże muzyki. Na mocy takiego samego prawa mogą go swobodniej opracowywać dzisiejsi czy przyszli kompozytorzy, na mocy jakiego obmyślili dlań reguły muzycy konserwatywniejszych poglądów.

(Dokończenie nastąpi).

PROF. UNIW. DR. ADOLF CHYBIŃSKI.

ORGANISTA JAKO WSPÓŁPRACOWNIK NAUKOWY.

Przypuszczam, że tytuł niniejszego artykułu zadziwi może niejednego organistę, ale zdziwienie to minie po przeczytaniu szeregu uwag, które zresztą powinny były już dawno być wypowiedziane. W jakim dziale może organista być naukowym współpracownikiem? Rzecz jasna, że w tym, który ma styczność z jego zawodem muzycznym. Czyim współpracownikiem może być? Rzecz również jasna, że współpracować może z tym, którego zawód jest również muzycznym, naukowo-muzycznym. Powiemy zatem: organista może być współpracownikiem muzykologa, przedewszystkiem zaś historyka muzyki, a na naszym gruncie polskim: historyka muzyki polskiej. Na czem ta współpraca może polegać? To właśnie ma być treścią niniejszego artykułu.

Są organiści, którzy pracują w nowych kościołach i przy nowych organach. Ale wielu organistów pracuje w świątyniach, które sięgają dawniejszych, nawet bardzo dawnych wieków i posiadają nawet dawne organy, o ile je oszczędziły pożary i wojny. W tych kościołach, a — jak doświadczenie uczy — także w starych organach znajdują się niekiedy „stare szpargały", czyli zabytki dawnej muzyki, pokryte często kurzem i zagrożone zniszczeniem, jako rzeczy nieużyteczne dla obecnych czasów i obecnej praktyki muzycznej, organistowskiej. Tułają się też stare mszały, graduały i inne księgi liturgiczne, a obok nich znajdą się tu i ówdzie stare kantyczki z pieśniami polskiemi i łacińskiemi, nadto dawne utwory chóralne lub inne (z towarzyszeniem organów i instrumentów innej kategorji).

Przy dzisiejszych badaniach nad dziejami muzyki polskiej (w Polsce) natrafiają historycy polskiej muzyki na wielkie braki materjału zabytkowego (rękopisów i druków), gromadzonego z wielkim trudem dlatego, że się nie wie o istnieniu innych wielu zabytków. Nieraz w małej mieścinie lub nawet na wsi, w wiejskim kościółku, spoczywają te zabytki drogocenne, jako materjał do historji muzyki ojczystej. Historycy muzyki polskiej, zajęci pracą naukową i pedagogiczną w wielkich miastach nie są poprostu w możności dowiedzieć się o istnieniu tych zabytków.

Tu może organista, jako muzyk kościelny, zdziałać bardzo wiele. Działalność jego może iść w kilku kierunkach, gdy cho-

dzi o te drogie nam zabytki polskiej muzyki. Jako muzyk polski, powtarzam: muzyk p o l s k i, otoczy te zabytki opieką czyli zabezpieczy je nietylko przed zaginięciem, ale także przed niszczeniem się z powodu wilgoci, robactwa i t. d. To pierwszy obowiązek, jako dowód pietyzmu wobec przedmiotu artystycznego, który ma taką samą wartość, jak stare obrazy lub stare rzeźby i inne przedmioty również artystyczne. Dalszym punktem działalności organisty, zdającego sobie sprawę z wartości naszych zabytków muzycznych, jest ich skatalogowanie, zrobienia inwentarza muzycznego, który zawierałby o ile możności opis rękopisów i druków muzycznych, z wyliczeniem ilości kartek, tytułów utworów, nazwisk autorów (o ile są wymienieni) i t. p. Trzecim punktem działalności byłoby posłanie takiego katalogu, zwłaszcza gdy jest krótki, do czasopism muzycznych, w pierwszym rzędzie oczywiście do tych czasopism, które reprezentują zawodowe sprawy organistów, albo też zawiadomienie o nich historyków muzyki wzgl. instytutów muzykologicznych w polskich uniwersytetach, jako instytutów, w których odbywają się prace naukowe, badania nad dziejami muzyki polskiej. O ile organista sam zajmuje się lub interesuje dawną muzyką polską, oraz posiada pewne oczytanie w pracach treści muzycznej, to w miarę sił sam zapewne zdoła napisać informujący artykuł do swego czasopisma, o tych zabytkach, jakie znajdzie w swym kościele (lub . . . w jego pobliżu, np. w probostwie). Przedewszystkiem jednak należy się kierować kardynalną zasadą: każdy „szpargał" posiada swą historyczną wartość, a w braku większej ilości tych szpargałów w Polsce, wartość jego jest tem większa. Nieraz jedna zakurzona od wieków karta pergaminowa lub papierowa przedstawiać może, jeśli jest zapisana nutami, wartość nieoczekiwanie wielką, a może ją ocenić tylko historyk muzyki polskiej. W zasadzie zatem należy w s z y s t k o zbierać i chronić przed zagubą i zniszczeniem. Nie koniec na tem. Zgłasza się bowiem z prośbą o opiekę instrument, na którym grywa organista. Starych organów, tych zabytków dawnego budownictwa organowego w Polsce, posiadamy już bardzo niewiele. U obcych znajdujemy ich więcej, ponieważ tam opieka nad staremi zabytkami jest daleko większa niż u nas. Piękne instrumenty starego typu zdobią muzea. A u nas? Gdzieindziej składa się dawne instrumenty w muzeach, u nas przy stawianiu nowych organów niszczy się i wyrzuca stare. Niestety! I jak z historją muzyki w Polsce, tak z historją organmistrzowstwa jest ustawiczna bieda: brak materjałów! Opis starych organów z wyszczególnieniem

wszystkiego, co jest odrębne i dziś już obce, z ewentualnem podaniem nazwiska tego organmistrza, który je budował (nazwiska często dają się odkryć w jakiejś części organów) — otóż takie opisy należałoby sporządzać i umieszczać w czasopiśmie fachowem, organistowskiem, jak to widzimy w organistowskich czasopismach zagranicznych. Jeszcze jedna strona współpracownictwa organisty zasługuje na szczególne podkreślenie: jest nią konieczność spisywania melodyj kościelnych, śpiewanych przez lud danej parafji. Każda prawie wieś śpiewa swoje własne (obok powszechnie znanych) melodje, inne niż w sąsiedniej wsi. Są to nieraz melodje bardzo wiekowe, a coraz bardziej ginące. One właśnie mają świadczyć o naszej odrębności i naszem muzycznem bogactwie. Należy je zatem notować. A któż to uczyni inny, jak nie organista? Któż je umie zanotować? Pan nauczyciel często umie mniej o wiele muzyki niż organista. Jest to publiczna tajemnica. W związku z tem byłaby do poruszenia kwestja zapisywania melodyj ludowych wogóle, lecz o tem innym razem.

Jak widzimy, współpracownictwo naukowe, bo dla celów naukowych odbywane, jest szeroko otwartem polem, którego dotychczas nie orano. Przez tę współpracę poziom stanu organistowskiego może się znacznie podnieść. Przedstawiciele nauki zapewne nie odmówią żadnej pomocy. Nikt też nie odmówi żadnych informacyj i wskazówek, jak należy takie prace wykonywać. Nikt, komu historja ojczystej muzyki nie jest obojętna. Wszelkie zaś zapytania w tej kwestji najchętniej załatwi każdy uniwersytecki instytut muzykologiczny, a w każdym razie Instytut muzykologiczny Uniwersytetu Lwowskiego (Lwów, ul. Mickiewicza Nr. 5).

W innych artykułach poruszymy jeszcze inne sprawy, niemniej ważne i aktualne.

Dziś wykazaliśmy, że organista może być współpracownikiem naukowym historyka muzyki polskiej (w Polsce).

ZNACZENIE SOLESMES DLA RUCHU LITURGICZNEGO.

We Francji, na granicy Bretanji i Normandji leży mała mieścina Solesmes [1]), słynna na cały świat z klasztoru OO. Benedyktynów. Ze wszystkich stron świata jadą do Solesmes muzycy, literaci, poeci, malarze, uczeni tak duchowni jak i świeccy, by kilka chwil spędzić w uroczych murach klasztornych OO. Benedyktynów, usłyszeć śpiew gregorjański w formie najczystszej, być uczestnikiem nabożeństw liturgicznych, z których tam wieje czar nadziemskiego piękna, prostoty i głębi mistycznej.

W prasie zagranicznej często ukazują się artykuły o Solesmes i t. zw. ruchu solesmeńskim. Uważamy za wskazane podać dziś główne myśli jednego z bardzo ciekawych i dobrze zredagowanych artykułów, który ukazał się dn. 17 grudnia r. 1926 w „Reichspost" — największym katolickim czasopiśmie w Austrji. Podpisał go dr. Kosch, profesor śpiewu gregorjańskiego w wielkiem seminarjum wiedeńskiem, a kapelmistrz w katedrze św. Stefana.

Dr. Kosch przypomina, że ruch liturgiczny, który ogarnął wszystkie kraje katolickie, powstał w Solesmes pod wpływem Dom Guérangera, jednej z najwybitniejszych osobistości z historji Kościoła w. XIX.

Następuje sprawozdanie z najgłówniejszego dzieła Dom Guérangera: „Odbudowa zakonu benedyktyńskiego we Francji i charakterystyka ducha stowarzyszeń we Francji". Ustawy Solesmes wyraźnie akcentują charakter ściśle kontemplacyjny zakonów. Właściwie Solesmes daje dowód, że najdawniejsza forma zakonów ma jeszcze dziś swoją rację bytu. Zupełne odłączenie od świata nie jest wrogiem cywilizacji, przeciwnie — umożliwia powstanie długotrwałych stowarzyszeń, z których cywilizacja nie mało korzysta.

Odbudowanie rodziny Benedyktyńskiej, według ducha reguły św. Benedykta, skłoniła Dom Guérangera do przywrócenia liturgji ważnego miejsca, które jej się należy w rozwoju życia chrześcijańskiego. Przeszedł długie walki zanim jego poglądy odniosły zwycięstwo. Pewnem jest, że dobre ziarno przez niego zasiane, upadło, po za Francją, na grunt podatny, ale jakżeż nie poznać w nim narzędzia Opatrzności, która wybrała aby przez liturgję ducha chrześcijańskiego rozpalić!

---

[1]) **Czyta się po polsku — Solem.**

Znany jest wpływ, jaki Dom Guéranger wywarł na młode zgromadzenie z Beuron, które od samego powstania stało się krzewicielem myśli proboszcza z Solesmes — w krajach niemieckich. Ciekawem jest zaznaczyć, że kilku pośród młodych nowicjuszów z Beuron, między którymi był przyszły proboszcz Emmoüs z Pragi — tak sławny w Austrji, odbyli nowicjat w Solesmes.

Niemożliwem było zmienić liturgję według dawnej tradycji bez zmiany śpiewu kościelnego. Solesmes wyszło również zwycięsko z walk, które z powodu dawnych melodji stoczono.

Dom Guéranger interesował się bardzo śpiewem gregorjańskim. Chociaż sam nie mógł zająć się tem tak pożądanem dziełem, znalazł przynajmniej współpracowników, będących na wysokości jego marzeń.

Szczególnie Dom Pothier przyczynił się do odnowienia śpiewu kościelnego w zeszłym wieku. Jakeśmy zaznaczyli — nie odbyło się to bez wielkich sporów i przeszkód. Gdy zakonnicy z Solesmes na kongresie w Arezzo w r. 1882 po raz pierwszy przedstawili szerokiej publiczności owoce swoich prac — większość specjalistów zaaprobowała je, tylko najwyższa władza kościelna milczała. Mimo tego zawodu zakonnicy pracować nie przestali.

W r. 1883 wyszedł Graduał Dom Pothiera. Był on podstawą do wydanego w r. 1908 przez drukarnię watykańską „Graduale Romanum“, ogłoszonego za „wydanie autentyczne“. Ważność przysług, które Dom Pothier oddał nietylko Kościołowi, ale też i wiedzy muzycznej została uznana nawet przez inowierców. To też gdy nadeszła wiadomość o śmierci Dom Pothiera (8-go grudnia 1923 r.) doktór Guido Adler, profesor uniwersytetu w Wiedniu, powaga w historji muzyki, nie omieszkał uwydatnić całą zasługę tego wielkiego zakonnika.

Dom Pothier był jednak raczej artystą niż uczonym. Charakter prawdziwie naukowy nadał jego dziełu dopiero Dom Mocquereau, który nietylko poprowadził w dalszym ciągu prace Dom Pothiera, ale jeszcze je pogłębił i dopełnił. Trzeba przyznać, że dysponował on materjałem naukowym jego poprzednikowi nieznanym. Solesmes posiada dzisiaj około 800 odbitek fotograficznych rozmaitych manuskryptów, tyczących się śpiewu gregorjańskiego. Można sobie zdać sprawę jak sumiennie starano się utrwalić odnowienie śpiewu kościelnego, jeśli się wie, że nieraz trzeba było zestawić setki manuskryptów, aby niektóre z melodji choralnych ustalić.

W r. 1889 Dom Mocquereau rozpoczął wydawać pomnikowe dzieło: „La Paléographie Musicale“, które w pierwszej swej serji liczy już 12 tomów in folio, i którego charakter naukowy, i gustowne wydanie przyczyniły się najwięcej do zwycięstwa sprawy Solesmes.

Jako dyrygient chórów w Solesmes Dom Mocquereau mógł przez szereg lat zrobić dużo prób, które jego wynalazki naukowe utrwaliły. Streścił swoje poglądy w dziele „Le Nombre Musical“, którego drugi tom obecnie już się ukazał. Dom Mocquereau wyjaśnia tam — co jest istotą rytmu chorału gregorjańskiego nietylko w głównych jego zarysach, ale też w najmniejszych szczegółach. Wskazuje jak utrwalić rytm za pomocą znaków rytmicznych. W swej chironomji odnalazł nareszcie sposób dyrygowania śpiewem gregorjańskim. To dzieło stawia go pośród pierwszych praktykujących śpiew kościelny. System jego nie mógł nie wzbudzić dysputy, co zresztą z natury rzeczy wypływa. Nikt nie może zapewnić, że wie jak w wiekach średnich wykonywano chorał gregorjański, ale hypoteza Dom Mocquereau opiera się na tekstach, a szczególnie na praktyce, co rozumie każden, kto mógł śpiew w Solesmes usłyszeć.

Wydania książek liturgicznych, które wychodzą dzisiaj pod nazwą „Vaticanae“, a są regułą dla całego Kościoła, są jak wiadomo, wykonane przez zakonników z Solesmes. A wolny rytm, według którego śpiewy mają być wykonywane, aby się do życzenia Kościoła zastosować, pochodzi również ze szkoły w Solesmes.

Czy ruch liturgiczny jest rzeczą francuską? Nie!.. Jest rzeczą katolicką. Dopiero po długich walkach utrwalił się w swojej Ojczyźnie, a tym sposobem to sprawił, że inne kraje poszły za Francją.

Solesmes — i takie nazwiska jak: Dom Guéranger, Dom Pothier, Dom Mocquereau — powinne być znane każdemu wykształconemu katolikowi, a w szczególności każdemu pracującemu na polu muzyki kościelnej.

Oznaczają one cały program, program Kościoła katolickiego, który chce z nas wszystkich uczynić żywe członki mistycznego Ciała Chrystusowego.

Z NOTATNIKA ORGANISTY.

Młodym organistom i pracownikom na polu krzewienia muzyki kościelnej w Polsce dziś może się wydawać, że to oni zainicjowali ruch, mający na celu odrodzenie tej muzyki, że przed nimi nic się u nas nie robiło w tym kierunku.

Młodzi, z właściwą dziś sobie zarozumiałością i tupetem, kroczą wprawdzie śmiało naprzód, ale nie umieją, albo nawet i nie chcą doceniać pracy swoich poprzedników, tej pracy, która być może nie dała widocznych rezultatów, lecz przygotowywała i nawet przygotowała grunt dla swoich następców.

Niedomaganiem naszego wykształcenia zawodowego jest nieświadomość ogromu wysiłków i pracy naszych poprzedników, a tembardziej, że niejednokrotnie ta praca bywała uwieńczona dobremi rezultatami. Gdybyśmy lepiej byli wtajemniczeni w ogrom pracy włożonej przez naszych poprzedników, gdybyśmy wiedzieli jakiemi drogami i jakiemi metodami oni w tej pracy posługiwali się — uchroniłoby to nas nieraz od błędów czasami mimowolnie popełnionych i wskazałoby metodę dla naszej pracy najwłaściwszą.

I gdybyśmy się bliżej przyjrzeli pracy minionych lat braci Surzyńskich, H. Makowskiego, J. Furmanika, T. Flaszy i wielu — wielu innych ze starszego pokolenia—przekonalibyśmy się, że oni w swoich młodzieńczych latach, pełni zapału, poświęcenia się i nadziei o nic innego nie walczyli jak o też same zasady, o które dziś walczy pokolenie młodsze, z tą tylko różnicą, że mieli oni wówczas warunki pracy znacznie gorsze, niż w pozornie „obrzydliwych czasach dzisiejszych".

Mam właśnie pod ręką dokumenty z działalności organizacji organistowskich na terenie Krakowa. Zdumiony jestem ich dążeniami, ich postulatami, ich programem pracy, który tylko dlatego nie został zrealizowany, że spotkał się ze strasznym sprzeciwem pewnych sfer.

Właściwie niektóre odezwy wydane 20—25 lat temu do dziś dnia nic nie straciły na swej aktualności. Wielka szkoda, że młodsze pokolenie nic o tych rzeczach nie wie i nie chce wiedzieć. Już nawet pomijam, że nie umie ono doceniać działalności swoich poprzedników—lecz wynika z tego brak w pracy naszej zawodowej ciągłości logicznej. Nawet taka np. kwestja — jak sprawa chorału gregorjańskiego jest u nas przez niejednych błędnie rozumianą i błędnie wyświetlaną. Sądzą bowiem niektórzy, że „prawdziwy" chorał greg. pojawił się w Polsce dopiero w ostatnich latach, że przedtem nikt u nas o chorale najmniejszego pojęcia nie miał i że kwestji choralnej jako takiej przedtem u nas nie znano.

Przyjrzawszy się zaś tej sprawie uważnie i bez żadnych uprzedzeń, przekonywujemy się, że zagadnienia chorału greg. od dawien dawna w Polsce istniały, tylko, oczywista rzecz, były rozstrzygane nieco w innej formie niż to dziś czynią.

Nie chodzi tu jednak jedynie o stwierdzenie faktu z punktu widzenia historycznego, ma to jednocześnie wielkie zuaczenie przy krzewieniu i kultywowaniu chorału greg. na gruncie naszym. Możemy i w tym kierunku wiele skorzystać od naszych poprzedników, a nawet ściślej rzecz

biorąc, korzystamy z tego w pracy naszej już dziś, świadomie lub podświadomie.

Niejednokrotnie się podkreśla, że sprawa muzyki kościelnej jest sprawą piękna liturgji w naszych kościołach, a więc zdawałoby się, że znajdzie ona swoich zwolenników i propagatorów przedewszystkiem wśród duchowieństwa. Niestety, nie wszędzie i nie zawsze. Że niejednokrotnie organista łamie przepisy i zasady liturgji, że wprowadza do nabożeństw liturgicznych pierwiastek zupełnie obcy — pochwalać tego nigdy nie będziemy, ale jakoś da się to wytłómaczyć: organista jako osoba świecka nie wyczuwa ducha liturgji, nie rozumie jej istoty. Lecz gdy to czynią księża — zrozumieć tego nie możemy i nie potrafimy.

Przytoczymy tu jeden taki jaskrawy przykład.

W ostatnich dniach grudnia r. ub. umarł tragicznie Ks. Kanonik Kaim, patron Kolegjum Organistów djecezji Warszawskiej, długoletni profesor śpiewu Seminarjum duchownego w Warszawie. Nabożeństwo pogrzebowe odbyło się w kościele po-Bernardyńskim. Chociaż msza św. była śpiewaną (i z asystą), a więc obowiązywały przepisy liturgiczne, to jednak na chórze działy się rzeczy anty-liturgiczne: śpiewano najrozmaitsze „kawałki" solowe, wygrywano na skrzypcach i t. p. Rzeczy to są znane i często spotykane w kościołach warszawskich i nie dziwilibyśmy się— gdyby... Gdyby nie wzięli w tem czynnego udziału księża: Napieralski i Ślązak, którzy podczas tej mszy śpiewali duety (!!) podejrzanej wartości artystycznej, a nic nie mających wspólnego ze mszą św. Gdy to czynią organiści, śpiewacy operowi i najrozmaitszego rodzaju instrumentaliści — biadamy nad tem, ale tłómaczymy ich; cóż jednak mamy powiedzieć o tych księżach, którzy wbrew przepisom liturgicznym popisują się solowemi występami?!...

sław-ski.

KRONIKA.

2-go i 26- lutego odbyły się zebrania organistów m. Warszawy. Poruszono szereg spraw, między innemi sprawę ubezpieczenia pracowników umysłowych — w związku z nowo ogłoszoną ustawą (ubezpieczenie emerytalne), oraz sprawę ujednostajnienia repertuaru chórów kościelnych m. Warszawy — celem łączenia tych chórów podczas niektórych uroczystości. Postanowiono urządzać możliwie często zebrania informacyjno-dyskusyjne.

W styczniu i w lutym r. b. Warszawskie chóry magistrackie (organizowane przez wydział Oświaty i Kultury), w więk-

szości prowadzone przez miejscowych organistów, dały cały szereg koncertów, poświęconych kolendom. Poziom niektórych chórów jest wysoki — co dodatnio świadczy o ich kierownikach. (Kozon, Laski, Nawrocki, Drzewoski, Stankiewicz, Jasiński, Rowicki i inni.).

Dn. 29-go stycznia r. b. w Lublinie odbył się koncert lubelskich chórów kościelnych (5). W programie — kolendy. Koncert ten zorganizował Zarząd miejscowego Kolegjum organistów.

Dn. 5-go lutego r. b. na koncercie Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Filharmonji Warszawskiej wykonano kantatę Bacha „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (chór, orkiestra i soliści) oraz utwory organowe Pachelbela, Dandrieu, Clerambault i Martini.

Dn. 19-go lutego r. b. w Filharmonji Warszawskiej wykonano arcydzieło muzyki oratoryjnej — Mszę H-moll Bacha. Wykonawcami byli: chór niemiecki z Katowic i orkiestra Filharmonji Warsz. pod dyrekcją p. Lubricha (organista z Katowic), oraz soliści warszawscy.

Dn. 10-go lutego r. b. wykonano w Warszawie poraz pierwszy symfonję młodego polskiego kompozytora Jana Maklakiewicza, napisaną na wielką orkiestrę, organy, chór (mieszany) i baryton—solo. Tekst — Kasprowicza „Święty Boże". Utwór ten spotkał się z wielkiem uznaniem krytyki muzycznej.

PISMA.

„Muzyka Kościelna" № 2 (luty) zawiera: prof. dr. Chybiński — Msza pastoralna T. Szadka; ks. dr. W. Gieburowski — Zadanie żeńskich chórów kościelnych; L. Barblan-Opieńska — O pracy wokalnej nad chórem; Z. Latoszewski: Rola organów w nabożeństwie; wśród pism; wiadomości bieżące.

„Muzyka" — styczniowy numer zawiera: Padarewski —Tempo rubato; H. Opieński — Ign. J. Padarewski; Z. Stojowski — W imię prawdy w dźwiękach; B. Sahw — Myśli o muzyce i mu-

zykach; R. Perutz — Niewidzialny dyrygent; A. Cortot — Jak należy grać ballady Szopena?

Nr. styczniowy „Przeglądu Muzycznego“ zawiera: „Z Nowym Rokiem“ — Redakcja. Dr. Cyhbińskiego: Do Historji Pastorałki w Polsce. Kronikę Muzyczną. Sprawozdanie z książek i nut i innych. W dziale „Zjednoczenia“ znajdujemy obfitą korespondencję z działalności chórów naszych. Uzupełnia numer dział organizacyjny.

„Śpiewak“ — treść № 2: M. Zaruski — Ostatnim śladem; dr. A. Chybiński—Sonata triowa S. S. Szarzyńskiego; dr. A. Chybiński — Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII w.

PISMO ORGANISTOWSKIE DĄŻY DO PODNIESIENIA POZIOMU MUZYKI KOŚCIELNEJ W POLSCE, DO UŚWIADOMIENIA FACHOWEGO ORGANISTÓW I DO ULEPSZENIA WARUNKÓW ICH PRACY.

PISMO ORGANISTOWSKIE JEST PISMEM NIEZALEŻNEM.

Redaktor odpowiedzialny i wydawca: — *Bronisław Rutkowski.*

Zakłady Graficzne—„Wuzet", Warszawa, Miodowa 23. Tel. 140-17.